

АНТИЧНИЙ ХОР У ДРАМАТУРГІЇ ТОМАСА СТЕРНЗА ЕЛІОТА

У статті розглядаються особливості використання Т.С. Еліотом хору як важливого запозичення з античної трагедії у власній віршованій драмі. Аналізуються характер та причини звернення драматурга до використання хорових партій у контексті його драматичних та культурологічних поглядів.

За всіх часів антична література та міфологія привертала велику увагу митців та письменників. У ХХ столітті європейські поети та драматурги звертаються до античного міфу та стародавньої історії в контексті власних естетичних, культурологічних, філософських, політичних поглядів на культуру та суспільство. У Великобританії найбільш відомими митцями, які плідно використовували у своїх творах античну міфологію, можна вважати Джеймса Джойса та Томаса Стернза Еліота. Останній із надзвичайною майстерністю, тонко, а іноді завуальовано, використовував давньогрецькі міфи у своїх віршованих драмах. Переосмислення стародавнього матеріалу стало для нього важливим знаряддям для формулювання власних філософських та релігійних поглядів, свого відношення до сучасного світу; цей же матеріал допоміг йому розробити власну концепцію віршованої драми.

Свою зацікавленість античною трагедією Т.С. Еліот висловив у ряді своїх критичних праць. Так, в есе "Сенека у перекладі елізаветинців" (1927 р.) він писав: "У діалозі давньогрецької драми ми завжди відчуваємо особливу конкретну дійсність, яка втілює своєрідну емоційність. У драмі слів – драма дії, тембр голосу, особливе хвилювання... Кожна фраза втілює власну красу. Це – той особливий випадок єдності конкретного та абстрактного у філософії, єдності думок та почуттів, дій та роздумів у житті" [1: 53]. Такі особливості давньогрецької драми Еліот пов'язував із психологічними особливостями характеру давніх греків, протиставляючи ним римлян. На його думку, давньогрецькі драматурги були представниками свого народу та певного політичного уряду, тому в їхніх творах мораль сплітається з трагічною ідеєю: "Мораль давньогрецьких драматургів – це почуття, яке виховане багатьма поколіннями, вона – спадкоємна та релігійна подібно до того, як їхня драматична форма є наслідком розвитку ранніх літургій. Етика думки єдина із етикою поведінки" [1: 57].

Відомий дослідник драматургії Т.С. Еліота Арнольд Кеннеді в монографії "Шість драматургів. У пошуках драматичної мови" (1975 р.) вважає, що "діяльність Томаса Стернза Еліота посідає центральне місце у могутньому русі із реміфологізації мови з метою надання їй підсиленого значення... Перша хвиля реміфологізації, романтична, була сконцентрована у могутній спробі відтворити Діоніса для сучасної людини завдяки діяльності Р. Вагнера та Ф. Ніцше. Звернення до міфу стало джерелом появи нових сюжетних ліній та створення драм, у яких грецький міф переосмислюється в дусі нового часу" [2: 98-99].

Т.С. Еліот звертався до міфу у своїх поетичних та драматичних творах дуже часто, намагаючись знайти сумісність між формою сучасної мови та головною ідеєю міфу. В есе "Улісс", порядок та міф" (1923 р.) він писав: "Використовуючи міф, постійно підтримуючи паралель між сучасністю та античністю, Джеймс Джойс звертається до методу, який є спробою підпорядкувати форму та значення нескінченній панорамі порожнечі та анархії, якою є сучасна історія... Це – крок до того, щоб зробити сучасний світ доступним до мистецтва, крок до ладу та форми" [3: 89]. У багатьох п'єсах Еліота міф завуальований, але він завжди існує на рівні композиції, сюжету, проблематики, а власна концепція віршованої драми базується на структурних прийомах античної трагедії.

Важливим запозиченням із античної трагедії в драматургії Т.С. Еліота видається використання хору, який грає роль не стороннього глядача, а персонажа п'єси, що діє на рівних правах з усіма іншими персонажами та несе основну сюжетну напругу. При цьому слід відзначити, що хор в античній драмі був поліфункціональним та виступав засобом звернення до глядачів, виражаючи філософсько-моральний сенс зображаних подій. Фрідріх Ніцше у своїй відомій роботі "Народження трагедії" назвав використання хору в сучасній драмі "рішучим кроком там, де відверто проголошується війна натуралізму в мистецтві" [4: 98]. У. Кортні у своїй праці "Ідея трагедії у сучасній та античній драмі" (1967 р.) писав: "У Давній Греції люди шли на виставу як на релігійне та державне свято. Подібно до того, як у громадському зібранні вони висловлювали власні думки стосовно політичної ситуації, так й у театрі вони були активними учасниками подій у виставі. На жаль, сучасний театр відокремлює актора від глядача межами сцени" [4: 7].

Уперше Т.С. Еліот використовує хор в експериментальній п'єсі "Суїні-агоніст" (1927 р.), де хор стає своєрідним супроводом казки головного героя Суїні та виражає основний сенс події. Зацікавленість формами античної драми, де хор грав важливу роль, втілюється в наступній п'єсі-містерії "Скеля" (1934 р.), яка стала початком звернення Еліота до форми церковної літургії та використання хору в новому значенні. Ця релігійна драма втілює притаманну авторові християнську ідею "страждання-непохитності" й тему схрещення часу та вічності. Драматургічним засобом проникнення крізь поверхню дії на рівень теологічного та філософського підтексту стає для Еліота використання хору як ідеологічного коментарю до драматичної дії. А поетична форма хорових партій є не тільки відтворенням традиції грецької драми, але й засобом більш тісного спілкування автора з аудиторією.

У релігійній драмі "Вбивство в соборі" (1935 р.) Т.С. Еліот майже цілком застосовує методику побудови хорових партій у дусі трагедії Есхіла, коли хор був повноправним учасником дії як й актор. В есе "Поезія та драма" (1951 р.) він вказує на дві причини використання в п'єсі хору: "Перша причина полягає в тому, що

головна дія у драмі через історичні факти та зміст була мною обмежена... Я намагався зосередитися на смерті та мучеництві. Впровадження хору збуджених жінок Кентербері допомогло мені у створенні певного настрою п'єси. Друга причина полягає в тому, що поету, який вперше пише для сцени, легше застосовувати віршовану партію хору, ніж драматичний діалог. Таким чином, використання хору підсилює потужність та приховало недоліки театральної техніки цього твору" [5: 81].

П'єса містить вісім партій хору, які пов'язані між собою різдвяною інтерлюдією-проповіддю головного героя Томаса Бекета, архієпископа Кентербері. Хорові партії є своєрідними стрижнями, на яких будується головна подія у творі, а їхній розподіл між різними частинами драми сприяє підвищенню емоційної напруги. Режисер-постановник драм Т.С. Еліота Мартін Браун писав: "Т.С. Еліот настільки вдало відтворив хор жінок Кентербері, що кожна учасниця має власний тембр та силу голосу, які зливаються в такі акорди, що втілюють єдність та гармонію мислення" [6: 87].

Слід відзначити, що в англійській драмі XX століття до Еліота хор застосовували переважно У.Б. Йетс та Г. Боттомлі, але хор ніколи не грав значної ролі в їхніх творах. Т.С. Еліот відновив багатоголосний хор давньогрецької трагедії після того, як довгий час він був скорочений до одного учасника дії. А драматичні поеми Мільтона та Суїнберна, в яких також був використаний повний хор, були призначені скоріше для читання, ніж для сценічної вистави. Девід Джонс у монографії "П'єси Т.С. Еліота" вважає, що драматург "повернувся до першоджерел європейської драми та відновив методологію Есхіла, використовуючи хор для розкриття дії у всій його значності, чого ніхто після Есхіла вже зробити не зміг" [3: 53]. Але ж Т.С. Еліот не копіював Есхіла, бо він надав хору в своїх драмах нове значення у світлі християнства. На відміну від Есхіла, в якого хор у більшості випадків був виразником думок автора та головним засобом зображення такого бачення подій у драмі, у "Вбивстві в соборі" хор втілює власний досвід скоріше, ніж авторську точку зору на все, що відбувається.

Хор у п'єсі Еліота завуальовує певні недоліки сценічної вистави. Завдяки ньому глядач бачить Кентербері зовні собору, відчуває зміну пори року, спостерігає за діями та розмовами селян, священиків, короля, стає учасником церковної церемонії – тобто глядач знає все, що необхідно знати для розуміння змісту та подій у п'єсі. Хор жінок Кентербері відображає почуття простого народу, виконуючи функції антиподу головних персонажів (у Еліота жінки – це завжди втілення вселюдського тяжіння до спокою):

Ми не хочемо турбуватися.
Сім довгих років ми мешкали у спокої,
Не привертаючи до себе уваги,
Мешкали як усі.
Була стерпна неправдивість,
І все ж ми мешкали,
Мешкали як усі [7: 251]. (Тут і далі переклад мій – Т.К.)

Явна аналогія сюжету у "Вбивстві в соборі" та трагедії Есхіла "Агамемнон", а функція хору кентерберійських жінок паралельна до ролі хору аргоських старців у драмі Есхіла. Жінки звертаються до Бекета, певним чином передбачаючи його скору загибель, й у цьому вони також подібні до есхілівської провидиці Касандри:

Страх великий над нами, страх багатьох,
Страх довічний як смерть та різдво, коли перед нами,
Смерть та різдво у первозданному вигляді.
Страх незрозумілий. Та не зрозуміти його нам...
Залиш нас, підніми вітрила,
Між небом сірим та морем гірким... [7: 253].

Хор аргоських старців має ще одну паралель у драмі Еліота в хорових партіях священиків, які намагаються врятувати Томаса Бекета від лицарів короля Генріха II подібно до дванадцяти старців, які є свідками того, що відбувається в палаці в четвертому епізоді "Агамемнона" Есхіла. При цьому ані аргоські старці в Есхіла, ані священики в Еліота не можуть запобігти дії долі.

Необхідно підкреслити й той факт, що існували певні труднощі, обумовлені, по-перше, характером виконання рядків хорових партій акторами сучасного театру (такі проблеми характерні взагалі для англійських вистав давньогрецьких драм), а, по-друге, труднощами сприйняття глядачем особливої мови літургії (Е. Кеннеді вважає таку мову "вичерпаною мовою драми, що можна порівняти тільки із білим віршем" [2: 106]). Вірогідно, що вже тоді виявилися причини майбутнього відмовлення Еліота від використання хору в наступних п'єсах, починаючи з "Вечірки з коктейлями" (1949 р.), у якій автор намагався звести до мінімуму той факт, що п'єса взагалі складена у віршах.

У драмі "Возз'єднання родини" (1939 р.) Т.С. Еліот ще використовує хор класичної трагедії, але він підкреслює певні труднощі, пояснюючи це таким чином: "Використання чотирьох незначних персонажів, які уособлюють родину, або іноді – окремих героїв у ролі хору, не дуже задовольняло мене. З одного боку, несподіваний перехід від окремого героя до участі в загальному хорі потребує багато майстерності від акторів: цей перехід важко здійснити. З другого боку, хор у "Возз'єднанні родини" навіть у разі успіху не міг бути більше використаний в іншій п'єсі" [5: 82]. Еліот зменшив кількість хоревтів до чотирьох тіток головного героя Гаррі Монченсі та надав кожному власне обличчя у залежності від певних драматичних функцій, незалежно від їхньої ролі в хорі. Більшість критиків вважають, що в цій п'єсі спроба Еліота використати хор була невдалою. Виконавці партій уособлюють дуже нереальних персонажів, які створюють хаотичність у п'єсі:

Чому ми засмучені, нетерплячі,

Роздратовані, відчуваємо втому,
Як актори-аматори, котрим бракує ролей?
Як актори, які, коли піднімається завіса,
Виявляють, що вдягнені до іншої п'єси
Та репетирували зовсім не ту роль.
Чекаючи на шелест у ложах,
Сміх та свистання на гальорці? [8: 26]

Передчуття нещастя та розуміння марності намагання запобігти йому чітко виражені в хорових частинах п'єси. Особливо символічно видається остання партія хору, яка починається рядком "Ми загубили шлях у темряві..." та закінчується словами "Але ми повинні пристосуватися до теперішнього: ми повинні робити те, що необхідне" [8: 93]. Дослідниця драматургії Т.С. Еліота Керол Сміт у праці "Драматична теорія та практика Т.С. Еліота: від "Суїні-агоніста" до "Літнього державного діяча" (1963 р.) пише: "В конфлікті між двома сферами існування, які уособлюють головні герої – Гаррі Монченсі та його мати Емі (відповідно Орест та Клітемнестра), роль хору зведена до того, щоб, по-перше, показати відмову персонажів від влади Емі, а потім – їхнє збентеження порушенням очікуваних подій, та жах, що призводить до перемоги довічного над теперішнім" [9: 145-146]. Простежуються також певні аналогії в побудові, метриці та римуванні хорових партій у п'єсах "Возз'єднання родини" та "Вбивства в соборі", що можна пояснити спільністю проблематики обох драм та намаганням автора знайти відповідні засоби зображення впливу духовного на сучасне життя.

Хор у "Возз'єднанні родини" ще побудований за всіма правилами античної драми, але в наступній п'єсі "Вечірка з коктейлями" (1949 р.) Еліот відмовляється від використання хору, хоча ритуальна сцена наприкінці п'єси, в якій охоронці виконують своєрідний реквієм головній героїні Селії Коплстоун, може вважатися своєрідною хоровою партією:

Захистить її від голосів,
Захистить її від примар,
Захистить її від бентежень,
Захистить її у спокої [10: 150].

Остаточну відмову від хорових партій у двох останніх п'єсах сам Еліот та його критики пояснюють порізному. Але безперечно, що головною причиною цього було те, що партії хору виявилися надто важкими і для виконання акторами, і для сприйняття глядачем. І ці труднощі не вдалося нейтралізувати експериментуванням з метрикою віршованого рядка: метрична ускладненість хорових партій у Еліота мало подібна до такого ж явища в античній драмі, де хор мав музичний супровід, для нас нині втрачений. Але, незважаючи на це, запозичення із античної трагедії мали на меті висловити культурологічні, філософські та соціальні погляди письменника на роль античності у збереженні культури в сучасному суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Eliot T.S. Selected Essays. – N. Y., 1960. – 460 p.
2. Kennedy A.K. Six Dramatists. Studies in Dramatic Language. – L.: Cambridge UP, 1975. – 271 p.
3. Jones D.E. The Plays of T. S. Eliot. – Toronto: Univ. of Toronto press, 1965. – 242 p.
4. Courtney W.L. The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama. – N. Y.: Russell and Russell, 1967. – 132 p.
5. Eliot T.S. On Poetry and Poets. – L.: Faber and Faber, 1986. – 262 p.
6. Browne M.E. The Making of T. S. Eliot's Plays. – L.: Cambridge UP, 1969. – 45 p.
7. Элиот Т.С. Избранная поэзия (поэмы, лирика, драматическая поэзия). – Санкт-Петербург: Северо-запад, 1994. – 446 с.
8. Eliot T.S. The Family Reunion // Four Modern Verse Plays / Ed. by E. Martin Browne. – L.: Penguin, 1966. – P. 16-95.
9. Smith C.H.T.S. Eliot's Dramatic Theory and Practice: from "Sweeney Agonistes" to "The Elder Statesman". – Princeton (N. Y.): Princeton UP, 1963. – 251 p.
10. Eliot T.S. The Cocktail Party. – N. Y.: Harcourt, Brace and World, 1988. – 192 p.

Матеріал надійшов до редакції 15.11.2006 р.

Козимирская Т.И. Античный хор в драматургии Томаса Стернза Элиота.

В статье рассматриваются особенности использования Т.С. Элиотом в своей стихотворной драме хора как важного заимствования из античной трагедии. Анализируются характер и причины обращения драматурга к использованию хоровых партий в контексте его драматических и культурологических взглядов.

Kozymyrska T.I. Ancient Choir in the Plays of Thomas Stearns Eliot.

There are considered the peculiarities of using choir as an important adoption from the ancient tragedy in the plays of T. S. Eliot. The characteristic features and reasons for its use are analysed in the context of the playwright's dramatic and cultural views.